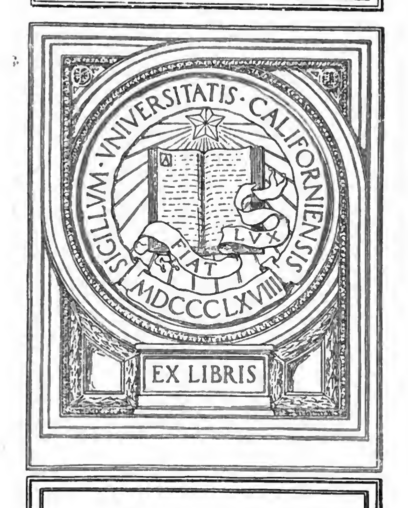
DER TODTENTANZ

Wilhelm Bäumker




SIGILLVM · VNIVERSITATIS · CALIFORNIENSIS
FIAT LVX
MDCCCLXVIII
EX LIBRIS



Der Todtentanz.

Studie

von

Wilhelm Bäumker.



Frankfurt am Main.
Verlag von A. Foesser.
1881.

BURDACH

Adam und der Tod.



Der Blinde und der Tod.





Der Krämer und der Tod.

Bilder aus Holbein's „Todtentanz".

Der Todtentanz.

Studie

von

Wilhelm Bäumker.

I. Einleitung.

Ein Artikel der „Neuen Berliner Musikzeitung" vom 27. Mai 1880 über „Todtentänze", beginnt mit folgender Auseinandersetzung:

„Aberglaube und Volksphantasie sind die Eltern der Todtentänze, die Mönche und Pfaffen des Mittelalters mit ihrem finstern religiösen Schwindel hielten darauf, daß das getretene und geknebelte Volk das Diesseits verachten und seine bessere Zukunft in dem, ihnen durch die Kuttenleute bereiteten Jenseits erkennen lernen sollte; der Tod, dessen Knochengestalt eine damals bildlich viel verwendete und der allgemeinen Anschauung sehr vertraute war, sollte beliebt werden" u. s. w. Diese wenig wissenschaftliche, aber sehr wohlfeile Art und Weise, die Entstehung der Todtentänze zu erklären, — wir wollen von der jeder Convenienz ins Gesicht schlagenden Sprache ganz absehen — brachte uns auf den Gedanken, in der folgenden Abhandlung, welche sich auf die besten Quellen stützt, den Versuch zu machen, eine Geschichte des Todtentanzes dem gebildeten Publikum in möglichster Kürze darzubieten.

Tod und Tanz, wird vielleicht mancher Leser erstaunt fragen, welch' eine merkwürdige Zusammenstellung? Der Tod, der das gänzliche Aufhören der organischen Bewegung des Menschen herbeiführt, und der Tanz, der diese Bewegungen kunstvoll gestaltet; der Tod, der überall, wohin er kommt, Trauer und Leid mit sich bringt, und der Tanz, das Produkt des erregten, freudigen Lebens, was haben diese beiden Dinge miteinander gemein? Fassen wir die ursprüngliche Bedeutung des Wortes in's Auge, so können wir dabei an einen Tanz der Todten, d. i. der Abgestorbenen denken. Von diesem spricht bereits Virgil,

der die Abgeschiedenen singen und tanzen läßt,[1]) ebenso ist Tibull der Ansicht, daß in den elysischen Gefilden gesungen und getanzt werde,[2]) und auch Anakreon erwähnt den Reigentanz der Todten.[3]) Das Wort läßt sich aber auch erklären als Tanz der Lebenden auf den Gräbern der Todten, wie er bei unsern heidnischen Vorfahren in Uebung war und an manchen Orten, namentlich in Rußland am 10. Tage nach Ostern heute noch aufgeführt wird. Beide Deutungen sollen nicht den Gegenstand unserer Darstellung bilden, sondern vielmehr der Tanz des Todes mit den Lebenden, wie er uns in der Volkspoesie, dem Drama, der Malerei und Plastik des Mittelalters entgegentritt. Hier führt der Tod Menschen jeden Alters, Standes und Geschlechtes tanzend mit sich fort in einem schauerlichen Reigen. Auffallend wird es dem Leser sein, daß das Wort Tod, welches, als abstracter Begriff gefaßt, einen Vorgang bezeichnet, in der genannten Zusammensetzung als Person gedacht ist. Wir werden daher zunächst, soweit es für unsern speciellen Zweck nothwendig ist, uns bekannt machen müssen mit der Personification des Todes.

II. Personifikation des Todes.

Bereits im Alterthum personificirte man den Begriff „Tod", indem man ihn in die Klasse handelnder Wesen erhob, ihm Attribute zutheilte, die man sonst nur Personen beilegte. So heißt es im Alten Testamente (Jeremias 9, 21): „Der Tod steigt durch unsere Fenster, dringt in unsere Häuser, um zu tilgen die Kinder von der Straße hinweg, die Jünglinge von den Plätzen." In den Psalmen wird er als Hirt einer Herde bezeichnet, der die Menschen wie Schafe zum Grabe aussondert (Ps. 48, 15). Im Briefe des h. Apostels Paulus an die Römer (Cap. 5 und 6) wird er als ein König dargestellt, der von Adam bis Moses geherrscht hat, aber nicht weiter herrschen soll. „Und sieh," heißt es ferner in der Apokalypse, „ein fahles Roß, und der da saß auf demselben, sein Name ist „der Tod", und die Unterwelt folgte ihm" (Kap. 6, Vers 8). Bei den Dichtern ist es der blasse, bleiche, fahle Tod, der auf schwarzen Flügeln umherstreift,[4]) der mit dem Fuße an die Hütten der Armen und Burgen der Könige

[1]) Aeneis l. VI. Vers 644: Pars pedibus plaudunt choreas, et carmina dicunt.

[2]) Lib. I. eleg. 3: Hic. choreae cantusque vigent.

[3]) Ode 4.

[4]) Horat. Sat. II, 1, 58.

anklopft.[1]) Er führt ein Schwert[2]) und fletscht hungerige Zähne,[3]) er reißt einen gierigen Rachen auf,[4]) er hat blutige Nägel, mit denen er seine bestimmten Opfer zeichnet,[5]) seine Gestalt ist groß und ungeheuer, so daß er ein ganzes Schlachtfeld überschattet,[6]) mit ganzen Städten davoneilt.[7]) Bei Euripides erscheint er als handelnde Person im schwarzen Gewande, in der Hand den Stahl, mit dem er dem Sterbenden das Haar abschneidet und ihn so den unterirdischen Göttern weiht.[8])

Finden wir dementsprechend den Gott des Todes (Thanatos oder Mors) in der Gestalt eines „gewaltig großen, rauchbärtigen Mannes mit finsterem und wildem Ausdruck und mit zwei großen Flügeln an den Schultern" abgebildet, so gibt doch im Ganzen die bildende Kunst der Alten viel lieblichere Darstellungen. Die wirft gleichsam einen verhüllenden Schleier über den letzten Zustand des Menschen. Ein schlafender Knabe, ein Genius mit umgestürzter, ausgelöschter Fackel, eine Maske, zum Zeichen, daß das Schauspiel des Lebens ausgespielt sei, ein Schmetterling, das Bild der dem Leibe entflogenen Seele, das sind Symbole, welche die letzten Dinge des Menschen andeuten. Die Alten betrachteten den Tod als unvermeidlichen Uebergang aus diesem Leben in's Elysium, und der Gedanke daran verdarb ihnen nicht das Vergnügen des Augenblickes. Da sie vom Lichte des Christenthums noch nicht erleuchtet waren und keine feste Norm für ihr Handeln kannten, so legten sie ihren Leidenschaften kaum einen Zügel an. Sie fanden sich vielmehr in Bezug auf die meisten Laster mit ihrem Gewissen leicht ab und hielten sich schon für tugendhafte Menschen, wenn man ihnen keinen Raub, Mord, feigen Sinn oder Vaterlandsverrath vorwerfen konnte. Der Weg zum Elysium war also nach der allgemeinen Ueberzeugung des Alterthums nicht schmal, sondern sehr breit. Aus diesem Grunde wurde auch der von den Aegyptern zu den Griechen und Römern herübergekommene Brauch, bei festlichen Gelagen ein Skelett aus Holz oder Silber auf den Tisch zu bringen, nicht als ein Mahnzeichen zur Mäßigung, sondern als eine Aufforderung zum Genuß angesehen.[9]) So erzählt z. B.

---

[1]) Horat. Od. I, 4.

[2]—[8]) Diese Citate aus Seneca, Statius, Euripides sind der Abhandlung Lessing's: „Wie die Alten den Tod gebildet haben", entnommen und dort S. 38 auch die Belege zu finden.

[9]) Peignot, G., Recherches historiques et littéraires sur les Danses des morts etc. Paris, 1826. p. 24.

Petronius († 67 n. Christus) von einem Gastmahl, welches der Schwelger Trimalchion gab: Während die Gäste den Freuden der Tafel fröhnten, trat ein Sklave herein und warf ein silbernes Skelett auf den Tisch. Dieses war so künstlich gearbeitet, daß es die Bewegungen der menschlichen Glieder in täuschender Aehnlichkeit wiedergab. Während nun der Sklave diesen Mechanismus in Bewegung setzte und die Anwesenden durch die verschiedenartigsten Manipulationen des Skeletts amüsirte, rief Trimalchion aus: O, ein wie winziges Ding ist doch der Mensch! Wie gebrechlich ist doch das Leben und wie schnell vergeht es! So werden wir alle nach unserm Tode sein! Freuen wir uns des Lebens, so lange es blüht! [1])

Aus dem Mitgetheilten darf der Leser nicht etwa den Schluß ziehen, die Alten hätten den Tod personificirt durch ein Skelett. Das ist nicht der Fall. Sie wollten durch eine solche Figur nicht sowohl den Tod, als vielmehr *einen Todten* repräsentiren. Abbildungen von Skeletten begegnet man vielfach auf alten Edelsteinen. Im florentinischen Museum sieht man auf einem Achat ein Skelett dargestellt, dem ein sitzender Alter auf der Doppelflöte etwas vorbläst. [2]) In einem altrömischen Grab bei Cumä wurden im Jahre 1809 drei Basreliefs entdeckt, auf denen Skelette oder vielmehr Mumien — denn die Knochen sind mit den untern Muskeln und Sehnen bedeckt — dargestellt sind, welche die Haltung tanzender Personen nachahmen. [3]) Es ließen sich noch mehrere solcher Abbildungen anführen; indessen ist jedoch zur Genüge dargethan worden, daß die Skelette der Alten nicht *den* Tod, wohl aber Todte repräsentiren sollten. [4])

Nachdem das Licht des Christenthums die Welt erleuchtet hatte, und der Mensch über seine Bestimmung, über seine Pflichten gegen Gott, den Mitmenschen und sich selbst unterrichtet worden war; als ihm bei treuer Erfüllung der Pflichten eine glückliche, bei Vernachlässigung derselben eine qualvolle Ewigkeit in Aussicht gestellt wurde, da nahm auch der Tod ein verschiedenes Aussehen an; den Guten zeigte er ein freundliches, dagegen den Bösen ein schreckliches Gesicht. In den ersten Zeiten des aufblühenden Christenthums führten die Neubekehrten ein so musterhaftes, heiliges Leben, daß

[1]) Saytrae. Berl. 1862. p. 36.

[2]) *Gori*, Museum Florent. tom. I. pl. 91. nr. 3.

[3]) *Goethe*, Der Tänzerin Grab, Abhandlung, Ges. Werke 37. Bd., S. 203.

[4]) Vergleiche die oben angeführte Abhandlung *Lessing's* und *Herder's* „Antiquarische Aufsätze". Stuttg. 1830. S. 193 ff.

sie dem Tod getrost ins Auge schauen konnten. Weit entfernt, denselben als einen Gegenstand des Schreckens anzusehen, betrachteten sie denselben vielmehr als das Ziel ihrer Wünsche. Der Tod war so für sie die Thüre zur ewig seligen Herrlichkeit, ganz vorzüglich dann, wenn sie denselben als Märtyrer für Christus erleiden mußten.

Auf den Grabstätten der h. Märtyrer, in den Katakomben finden wir deshalb gar keine Abbildungen und Personificationen des Todes. Mehr als diesen hatten die ersten Christen die Auferstehung im Auge; und das Symbol derselben ist der Phönix, jener fabelhafte Vogel der Aegypter, der nach der Sage sich selbst verbrennt, und verjüngt aus seiner Asche wieder hervorgeht. Ferner begegnen wir auf den Gräbern der ersten Christen zahlreichen Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testamente: dem Gleichniß vom Hochzeitsmahle, der Auferweckung des Lazarus, Christus dem guten Hirten, der das erlöste Schäflein auf seinen Schultern zur himmlischen Heimath trägt u. s. w.

Nicht immer übte jedoch der Glaube eine solche Gewalt über die Menschen aus, wie in den ersten christlichen Jahrhunderten. Es kamen auch andere, schlimmere Zeiten. Als nach dem Verschwinden der altclassischen Cultur im Chaos der Völkerwanderung das Faustrecht und die rohe Gewalt herrschend geworden waren, die Laien kaum lesen und schreiben konnten, die Wissenschaft nur in der Mönchszelle einen Zufluchtsort fand, war die Kirche, welche damals überhaupt alles geistige Leben in sich absorbirte, mit Aufwand aller Mittel dafür thätig, die Glaubenswahrheiten dem wenig gebildeten Volke zum Bewußtsein zu bringen und auf Grund derselben ein sittliches Leben zu erzielen. Ein sehr mächtiger Hebel, das Volk von der Bahn des Lasters abzuhalten und zu einem tugendhaften Leben anzuspornen, war die Lehre von den letzten Dingen: Tod, Gericht, Himmel, Hölle. Namentlich lieferte die unerbittliche Nothwendigkeit des Todes für alle Menschen, die Ungewißheit der Stunde desselben und der danach kommenden Ewigkeit einen vortrefflichen Predigtstoff. Geistliche Schauspiele, Bilder und Skulpturen mußten dabei, wie wir hören werden, die Prediger unterstützen.

So gingen denn die verschiedenen Vorstellungen vom Tode aus der Predigt in die dichtende und darstellende Kunst des Volkes über. „Er erscheint entweder mit weiterer Ausführung eines biblischen Bildes als Ackermann, der den Garten des Lebens jätet und eine Blume nach der andern bricht; der über das Schlachtfeld schreitet und es mit Blut düngt, mit Schwertern furcht und mit Leichen säet; oder,

mit mehr Selbständigkeit der Vergleichung, als ein gewaltiger König, der durch die Lande fährt und seine Heerschaaren, eben die Sterbenden, sammelt; der seinen Feinden, den Menschen, den Krieg ankündigt, der gewappnet auszieht und sie gefangen nimmt, der sie in sein gastliches Haus oder als Richter vor seinen Richterstuhl ladet" u. s. w.[1])

Bis in das 13. Jahrhundert läßt sich die Legende von den drei Todten und den drei Lebenden (Li trois Mors et li trois Vis) verfolgen. Diese alte Sage erzählt in verschiedenen Variationen, daß drei Personen, die in einem Walde jagten, aufgehalten wurden durch drei Gespenster, welche ihnen in Gestalt von Cadavern erschienen um ihnen vorzustellen: „Was ihr seid, das waren wir; was wir sind, das werdet ihr!" Daran knüpft sich die Mahnung, bei der Sorge für das Irdische die Seele nicht zu vergessen. Die Vers sur la mort par Thibaut de Marly aus dem 12. Jahrhundert variiren in dem Grundgedanken von der gewaltigen Herrschaft des Todes, welcher kein Mensch sich zu entziehen vermag.[2]) In Deutschland haben wir aus dem Ende des 14. Jahrhunderts ein Prosawerk „Der Ackermann aus Böheim" betitelt, welches eine Disputation enthält zwischen dem Tode und einem Wittwer, dem er das Weib geraubt. In Italien ist es Dante, der in seiner „Göttlichen Komödie" den Tod in allerlei phantastisch-gigantischen Figuren uns vorführt, während Petrarca unter anderen Triumphen (triofoni) auch einen solchen des Todes dichtete, der hier als wüthendes Weib in schwarzem Kleide erscheint. Allmälig war zu diesen poetischen Bildern in strengem Stile der Humor hinzugetreten. Man brachte den Tod zusammen mit den Freuden des Festgelag's: mit Musik und Tanz. „Freidank spricht von einem Tanze, zu welchem der Tod die Menschen sammelt, Sebastian Brant von Sprüngen, die derselbe lehrt, von dem Reigen des Todes und dem Vortanze daran; ein Niederländer des 14. Jahrhunderts von einem Reigen, an den Alle müssen, um sich hinüberzusingen in ein anderes Land".[3]) Die Frage, worin diese merkwürdige Combination ihren Grund habe, beantwortet J. Grimm folgendermaßen: „Der Tod wurde als Bote gedacht. Boten zu sein pflegten im Alterthum Fiedler und Spielleute; es lag also nahe, den Tod mit seinem Gesinde einen

[1]) Wilh. Wackernagel, Kleinere Schriften. Leipzig 1872. Bd. I. S. 307, wo auch die Quellencitate stehen.

[2]) Langlois, E. H., Essai historique, philosophique et pittoresque sur les danses des morts. Rouen 1851. tom. I, 38, 72, 160, 278 u. 281.

[3]) Wackernagel, a. a. O. S. 313.

Reigen aufführen zu lassen".[1]) Dieser Reigen existirte denn auch wirklich nicht nur in der Poesie, sondern auch als kirchlich-dramatisches Volksspiel. Die Wechselgespräche, welche hierbei zwischen dem Tode und den einzelnen Menschen aller Stände geführt wurden, sind mit den Bildern, die später dazu gemalt wurden, uns erhalten geblieben.[2])

III. Der Todtentanz als Drama.

Wir haben bereits oben darauf hingewiesen, daß das geistliche Schauspiel von der Kirche eingerichtet und gepflegt wurde, um das Volk zu belehren und zu erbauen. So lange diese Spiele, welche sich ursprünglich strenge an die Liturgie anschlossen, der kirchlichen Auffassung genügten, fanden sie unter Betheiligung der Geistlichkeit in der Kirche selbst statt; sobald aber der kirchliche Charakter mehr und mehr in den Hintergrund trat und der Verweltlichung Platz machte, wurde den Geistlichen die Mitwirkung untersagt und der Schauplatz außerhalb der Kirche verlegt. In manchen dieser Aufführungen trat der Tod als Acteur auf, so z. B. in dem französischen Stücke »Les blasphémateurs du nom de Dieu«, in dem Fastnachtsspiele „Frau Gutta" von H. Rosenblüt.[3]) In den Passionsspielen bildet er bis ins 16. Jahrhundert, ja bis auf den heutigen Tag vielfach eine stehende Figur.[4]) Daneben gab es wieder andere Aufführungen, in denen Gesang und Tanz eine bedeutende Rolle spielten, wie wir aus den Verordnungen der Bischöfe und Concilien gegen diese aus dem Heidenthum überkommene Sitte schließen können.[5])

Aus der oben citirten Bemerkung Grimm's erklärt es sich leicht, daß man den personificirten Tod mit dem Tanz zusammenbrachte und den Todtentanz in die Zahl der kirchlichen Volksschauspiele aufnahm. Der

---

[1]) Jak. Grimm, Deutsche Mythologie. 2. Aufl. 1844. S. 807.

[2]) Vgl. Maßmann, Literatur der Todtentänze. 1840. Schröer, Todtentanzsprüche in der „Germania" von Pfeifer. Wien 1867. S. 284 ff.

[3]) Naumann, F., Der Tod in allen seinen Beziehungen u. s. w. Dresden 1844. S. 89.

[4]) Mone, F. J., Schauspiele des Mittelalters. Karlsruhe 1846. II., 419, ferner Volksschauspiele, in Bayern und Oesterreich-Ungarn gesammelt von A. Hartmann, mit Melodien von H. Abele. Leipzig Breitkopf & Härtel. 1880. S. 401 und 537.

[5]) Statuta s., Bonifacii a. 745 in Schannat et Hartzheim, Concilia Germaniae I, 74; Synodus Ultrajectina a. 1293, IV, 17; Synod. dioec. Herbipolensis 1298, IV, 75; conc. Eistettense 1446, V. 381 und andere.

Tod, ein Bote Gottes, mußte Menschen jeden Alters, Standes und Geschlechtes einladen, an seinem Reigen sich zu betheiligen. Anfangs bestand das Tanzen des Todes mit seinen Erkorenen in einem einfachen Einherschreiten, wie bei unserer Polonaise, und hatte einen feierlich ernsten Charakter, späterhin nahm der Tod jedoch eine mehr springende Haltung an.

Eine solche Aufführung fand in der Kirche oder auf dem Kirchhofe vor dem sog. Beinhause statt und hatte folgenden Verlauf.

Bevor der Tanz begann, hielt ein Mönch eine Einleitungsrede über die Bedeutung des Todtentanzes, der die Vergänglichkeit alles Irdischen darstellen solle. Sodann sprechen zwei, als „Tod" verkleidete Menschen, die vom Beinhause ausgehen und mit Trommel und Pfeife zum Tanz aufspielen:

Hier richt' Gott nach dem Rechten,
Die Herren liegen bei den Knechten.
Nun merket hierbei,
Wer Herr oder Knecht gewesen sei.

oder:

Hier liegen also unsere Gebein',
Zu uns her tanzet groß und klein!
Die ihr jetzt seid, die waren wir,
Die wir jetzt sind, die werdet ihr!

Sodann tritt ein als „Tod" Verkleideter zu den Personen aus den verschiedensten Ständen, vom Papste angefangen bis zum Bettler heran, immer Einen zum Tanzen einladend. Der Angeredete macht, jeder in seiner Art, seine Einwendungen, beklagt sein Schicksal und fügt sich schließlich ins Unvermeidliche. Damit der Leser sich eine Vorstellung von der Sache machen kann, theilen wir im Folgenden einige dieser Wechselreden in möglichst getreuer Uebersetzung mit:

1. Der Tod zum Papste:

Herr Papst, merket auf der Pfeifen Ton,
Ihr sollt darnach springen schön;
Es hilft dafür kein Dispensir'n,
Der Tod will auch den Tanz hofir'n.

Antwort des Papstes:

Ich wurde ein heil'ger Vater genannt,
Dieweil ich lebte an Furcht bekannt;
Nun werd' ich geführet freventlich
Zum Tode, ich wehr' mich üppiglich.

2. Der Tod zum Kaiser:

Herr Kaiser, euch hilft nicht das Schwert,
Zepter und Krone sind hier unwert,
Ich hab' euch an die Hand genommen,
Ihr müsset an meinen Reigen kommen!

Antwort des Kaisers.

Ich konnte das Reich in hohen Ehren
Mit Streiten und Fechten wohl vermehren;
Nun hat der Tod überwunden mich,
Daß ich bin weder Kaiser noch Menschen gl(e)ich.

3. Der Tod und die Kaiserin. 4. Der Tod und der König. 5. Der Tod und der Cardinal:

Springet auf mit eurem roten Hut,
Herr Cardinal, der Tanz ist gut.
Ihr habt gesegnet wohl die Laien,
Ihr müßt mit an des Todes Rei(h)en.

Antwort des Cardinals:

Ich war mit päpstlicher Wahl
Der heiligen Kirche Cardinal.
Nun bin ich dazu gezwungen gar,
Daß ich tanze an des Todes Schar.

6. Der Tod und der Patriarch. 7. Der Tod und der Erzbischof. 8. Der Tod zum Herzoge:

Habet ihr mit Frauen hoch gesprungen,
Stolzer Herzog, oder wol gesungen,
Das müsset ihr an dem Reigen büßen,
Wol her! laßt euch die Toten grüßen.

Antwort des Herzogs:

Ich hab' die edelen Herren wert
Als ein Herzog regieret mit dem Schwert;
Nun werd' ich in reicher Kleider Glanz
Gezwungen zu des Todes Tanz.

9. Der Tod und der Bischof. 10. Der Tod und der Graf. 11. Der Tod und der Abt. 12. Der Tod und der Ritter. 13. Der Tod zum Juristen:

Das Urteil ist also gegeben,
Daß ihr länger nicht sollt leben;
Herr Jurist, das thut des Todes Kraft,
Möget ihr so bewähren eure Meisterschaft.

Antwort des Juristen:

Kein Appelliren zu dieser Zeit
Hilft vor des Todes hartem Streit;
Er überwind't mit seinem Geschlecht
Das geistlich' und das weltlich' Recht.

14. Der Tod und der Chorherr. 15. Der Tod zum Arzte:

Herr Arzt, gebet euch selber Rat
Mit eurer meisterlichen That;
Ich führe euch zu des Todes Gesellen,
Die mit euch hier tanzen wollen.

Antwort des Arztes:

Ich hab' mit meinem Wasserschauen
Gesund gemachet Mann und Frauen.
Wer will nun machen mich gesund,
Ich bin doch zum Tode verwund't?

16. Der Tod zum Edelmann:

Kommet her, ihr edler Degen,
Ihr müsset der Stärke pflegen
Mit dem Tode, der niemand schont
Und euch mit solchem Schimpfe lohnt.

Antwort des Edelmanns:

Ich habe manchen Mann erschreckt,
Der wohl mit Harnisch war bedeckt;
Nun erschreckt mich hier der Tod
Und bringt mich in gar große Not.

17. Der Tod und die Edelfrau. 18. Der Tod zum Kaufmann:

Herr Kaufmann, was hilft euer Werben?
Die Zeit ist da, ihr müsset sterben.
Der Tod nimmt weder Miete noch Gabe,
Tanzet ihm nach, er will euch haben!

Antwort des Kaufmanns:

Ich hatt' mich zu leben versorget wol;
Kisten und Kasten waren voll;
Nun hat der Tod meine Gab' verschmäht
Und mich um Leib und Gut gebracht.

19. Der Tod und die Klosterfrau. 20. Der Tod und der Bettler. 21. Der Tod und der Koch. 22. Der Tod zum Bauern:

Bäuerlein, mit deinen Schuhen grob,
Komm' her! du mußt erwerben Lob';
An diesem Tanz dahinten,
Da will der Tod dich finden.

Antwort des Bauers:

Ich hab' gehabt viel Arbeit groß,
Der Schweiß mir durch die Haut floß,
Noch wollt' ich gern dem Tod entfliehen:
Sonst hab' ich vom Glücke nichts hier.

23. Der Tod zum Kinde:

Kreuch' her, du mußt hier tanzen lern(en),
Wein' oder lach', ich hör' dich gern.
Hättest du die Tute in dem Mund,
Es hülfe dir nichts zu dieser Stund.

Antwort des Kindes:

O weh, liebe Mutter m(e)in,
Ein schwarzer Mann zieht mich dahin.
Wie willst du mich also verla(sse)n,
Muß ich tanzen und kann doch nicht gehen (gan).

24. Der Tod und die Mutter.[1])

Den Schluß der Aufführung bildete wiederum eine Predigt mit der Aufforderung zur Buße und Bekehrung. Die ursprüngliche Zahl der bei diesen Spielen betheiligten Personen betrug 24; im Laufe der Zeit wurde dieselbe jedoch vermehrt, eine Erscheinung, die auch bei den Abbildungen sich geltend macht.

Wann solche dramatische Darstellungen in Deutschland zuerst stattgefunden haben, wissen wir nicht; es kann jedoch keinem Zweifel unterliegen, daß sie früher da waren, als die Bilder. Die oben mitgetheilten Zwiegespräche, welche auch unter die Abbildungen gesetzt wurden, weisen doch ihrem ganzen Inhalte nach auf eine Handlung hin. Auch der Umstand, daß verschiedene Todtentanz**bilder** im Hintergrunde einen Kirchhof, ein Beinhaus, eine Kanzel aufweisen, bietet einen festen Anhaltspunkt zu der Annahme, daß den Abbildungen dramatische Darstellungen auf Kirchhöfen als Vorwurf gedient haben.

Genau dasselbe behauptet A. v. Schack in Bezug auf eine Dichtung der alten spanischen Literatur: Danza general de la muerte, en que entrados los estados de gentes. „Man könnte zwar muthmaßen,“ meinte dieser Gelehrte, „dieselbe sei, wie manche spätere Behandlungen desselben Gegenstandes, die Beschreibung oder Erklärung eines Gemäldes gewesen; hiergegen aber findet der Einwand statt, daß man bisher keine Nachricht von der Existenz eines solchen Kunst-

[1]) Die Urtexte bei Maßmann, F. J., Die Baseler Todtentänze. 1847. Beilagen.

werkes in Spanien gefunden hat, dann, daß das Gedicht durchaus keinen speciellen Bezug auf ein solches enthält. Weit natürlicher erklärt sich der Inhalt bei der Annahme, das Stück sei für einen der mimischen Kirchenaufzüge geschrieben, welche unstreitig die erste Idee zu den bildlichen Darstellungen des Todtentanzes gaben. Von den sonst bekannten Dichtungen verwandten Inhalts unterscheidet sich diese, insofern sie die phantastische Auffassungsweise der Hinfälligkeit des menschlichen Lebens nicht in derb humoristischen Zügen, sondern durchgehends im ernsten und feierlichen Kirchenstile ausspricht. Dem Ganzen geht ein kurzer Prolog in Prosa vorauf, welcher den Inhalt des Folgenden kurz darlegt. Dann läßt der Tod einen mahnenden Ruf an alle Sterblichen ergehen, worauf ein Prediger zu tugendhaftem Lebenswandel auffordert; wiederum ladet dann der Tod alle Erdgeborenen zum unvermeidlichen Tanze ein und beginnt diesen sogleich mit zwei Jungfrauen; dann wird der Reigen mit allen Ständen nach ihrer Rangordnung vom Papste bis zum Ackersmann fortgesetzt, indem der Tod in der einen Strophe immer den, welchen die Reihe trifft, zum Tanze einladet, in der nächsten aber der Aufgerufene sein Schicksal beklagt. Am Schlusse sprechen die Sterblichen ihre Ergebung und ihre frommen Entschlüsse aus."[1]) Daß übrigens dergleichen Darstellungen in Spanien üblich waren, bestätigt Cervantes in seinem „Don Quijote".

Im vierten Kapitel des 7. Buches erzählt er uns Folgendes: Don Quijote wurde von einem Wagen aufgehalten, der quer über den Weg fuhr, voll der mannigfaltigsten und merkwürdigsten Personen und Figuren, die man sich nur denken kann. Der Maulthiertreiber und Fuhrmann war ein scheußlicher Teufel. Auf dem Wagen, der ganz offen und ohne alle Bedeckung war, befand sich zunächst die Figur des Todes mit einem menschlichen Antlitze, neben ihm ein Engel mit großen und bunten Flügeln; auf der einen Seite saß ein Kaiser mit einer von Gold schimmernden Krone auf dem Haupte, und auf der anderen befand sich der Gott Cupido, ohne Binde um die Augen, aber mit Bogen, Köcher und Pfeilen. Auch ein Ritter war zugegen, vollständig gerüstet; nur trug er keinen Helm, sondern einen Hut voll Federn von verschiedener Farbe. Zu diesen kamen noch andere Personen von mancherlei Tracht und Ansehen. Dieser so plötzliche Anblick bestürzte den Don Quijote und erfüllte das Herz des

---

[1]) Schack, A. F. von, Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien. 1854. Bd. I. S. 124.

Sancho mit Furcht; aber Don Quijote faßte bald Muth in dem Glauben, daß ihm hier ein neues, furchtbares Abenteuer bevorstehe. Mit diesem Gedanken stellte er sich vor den Wagen und rief mit lauter und drohender Stimme: Fuhrmann, Kutscher oder Teufel, oder was du sein magst, sage mir augenblicklich, wer du bist, wohin du gehst, und wer die Leute sind, die du bei dir hast auf dem Wagen da, der mehr der Barke des Charon als einem gewöhnlichen Fuhrwerke ähnlich sieht.

Hierauf antwortete der Teufel, indem er den Wagen anhielt, ganz ruhig: Mein Herr, wir sind Schauspieler von der Gesellschaft Angulo's des Bösen. Wir haben dort im Dorfe, das hinter jenem Hügel liegt, am heutigen Tage, als am Octavtage des Frohnleichnamfestes, das Auto von der Hofhaltung des Todes aufgeführt. Nun wollen wir heute Abend in jenem Dorfe dasselbe spielen, und weil dieses so nahe liegt, und wir uns nicht die Mühe geben wollten, uns auszukleiden und dann wieder anzuziehen, fahren wir in denselben Kleidern hin, die wir bei der Vorstellung gebrauchen. Der junge Mensch da ist der Tod, der da der Engel, jene Frau, die Gemahlin des Directors, ist die Königin, der andere dort ein Soldat, jener der Kaiser, ich der Teufel u. s. w.

Auch in Frankreich war das Drama des Todtentanzes üblich. Man nannte es dort Danse macabre. Um das Wort macabre zu erklären, hat man alle möglichen Ableitungen versucht. Die Einen führen den Ursprung des Wortes zurück auf einen deutschen Dichter Macaber, der aber ganz unbekannt ist; Andere auf einen provençalischen Dichter aus dem 14. Jahrhundert: Macabrus mit Namen. Von diesem sind aber Todtentanzgedichte nicht nachweisbar. M. van Praet leitet das Wort von dem arabischen magbarah, macbourah oder magabir = Gottesacker her und meint, das Wort sei durch die Mauren über Spanien nach Frankreich gekommen.[1]) Wir halten das Wort für eine französische Uebersetzung des lateinischen Chorea Machabaeorum = Danse macabre. Dieses heißt: Reigen der Machabäer und bezieht sich aller Wahrscheinlichkeit nach auf das Martyrium der sieben machabäischen Brüder und ihrer Mutter. Diese lehrreiche und ergreifende Historie bot jedenfalls schon in den frühesten christlichen Zeiten das Material zu einem kirchlichen Schauspiel, um dem Volke den „Tod der Gerechten" vor Augen zu führen. Hiervon

[1]) Langlois, a. a. O. I, 90—115.

übertrug, sich der Name auf alle ähnlichen Darstellungen, in denen der Tod eine Hauptrolle spielte, also namentlich auf die Todtentänze. Dramatische Aufführungen fanden statt zu Besançon i. J. 1424, wie das Tagebuch Carls VII. berichtet; ferner 1453 zu Paris, 1449 zu Brügge vor Herzog Philipp dem Guten.[1])

In Italien hatte eine andere Auffassung von der alles überwältigenden „Macht des Todes" durch Dante und Petrarca in der Literatur sich ausgebildet. Dem entsprechend gestalteten sich auch die dramatischen Darstellungen. Von einer solchen, die im Jahre 1559 durch Piero di Cosimo in's Werk gesetzt wurde, besitzen wir nähere Nachrichten. An einem Abend der Carnevalstage erblickten die Einwohner von Florenz einen großen, schwarzen Wagen mit weißen Kreuzen und Todtenknochen bemalt, gezogen von Stieren. Am äußersten Ende der Deichsel saß ein Engel mit den Abzeichen des Todes und blies auf einer Posaune schauerliche Weisen, gleichsam um die Todten aus ihren Gräbern zu citiren. Auf der Spitze des Wagens stand die riesenhafte Figur des Todes mit der Sense in der Hand, umgeben von Särgen, aus denen Knochen hervorragten. Im Umkreis des Wagens sah man zugedeckte Gräber, welche jedesmal, sobald der Zug inne hielt, und der dumpfe Ton der Posaune erschallte, sich öffneten. Männer in schwarzen Kleidern, auf denen Todtenknochen und Schädel abgebildet waren, stiegen heraus, setzten sich auf den Rand der Gräber und sangen Dolor, pianto e penitenzia.

Schmerz und Jammer, Reu' und Buße
Peinigen uns immerdar;
Diese todte Brüderschaar
Zieht umher und schreiet Buße.

Waren vormals eures Gleichen,
Und ihr werdet sein wie wir!
Todt nun sind wir — seht die Zeichen —
Also werdet einst auch ihr!
Aber ist's zu Ende hier,
Hilft kein Fleh'n, frommt keine Buße.

Wir auch zogen einst und sangen
Uns're Lieb' im Carneval,
Ach! und häuften wahnbefangen
Blinden Taumels Qual auf Qual;
Zieh'n nun durch die Welt zumal,
Zieh'n und rufen: Buße, Buße.

---

[1]) Das. 119—123 und 192.

Blinde Thoren! eitle Brüder,
Alles raubt der Zeiten Macht!
Alles geht und kehrt nicht wieder,
Hoheit, Ruhm und Ehr' und Pracht,
Bis zuletzt des Grabes Nacht
Schauervoll uns mahnt zur Buße.

Diese Sichel, die wir tragen,
Setzt die ganze Welt in Leid.
Hört's, Lebend'ge! hört's mit Zagen,
Arm' und Reiche, wer ihr seid;
Aber Himmelsseligkeit,
Aerntet, wer gesät mit Buße.

Ist ja Leben doch nur Sterben;
Wenn der Leib in Staub zerfällt,
Ist das Leben zu erwerben,
Also hat's der Herr bestellt.
Alle müßt ihr von der Welt;
Drum ihr Sünder, Buße, Buße!

Großen Jammer, große Schmerzen,
Findet, wer des Danks entbehrt.
Nur wer Liebe hegt im Herzen,
Ist in unserm Bund geehrt.
Habt einander lieb und werth,
Eh' der Tag erscheint der Buße![1])

Vor und hinter dem Wagen gingen Männer schwarz und weiß gekleidet, welche Masken von Todtenköpfen und Fackeln in den Händen trugen, um den ganzen Zug in einem magischen Lichte erscheinen zu lassen. Diesen folgten Fahnenträger mit den Insignien des Todes, sodann eine Anzahl von Personen, als Todte verkleidet, auf abgemagerten Pferden. Jeder dieser Reiter hatte vier mit Leichentüchern bekleidete Diener um sich, welche Fackeln trugen und große schwarze Fahnen mit weiß gemalten Kreuzen und Todtenköpfen. Während des Umzuges sang die ganze Gesellschaft mit zitternder Stimme das Miserere.

„An belebter Mannigfaltigkeit, an Einheit und Kunst," bemerkt sehr richtig Wackernagel, „übertraf dieser florentinische Fastnachtszug den Tanz der Todten in Deutschland ebensosehr, wie der Tod zu Pisa die Bilder in Basel, Lübeck u. s. w. übertrifft." [2])

---

[1]) Deutsch von K. Förster, dem Uebersetzer des Tasso, in Naumann a. a. O. S. 89.

[2]) Wackernagel a. a. O. S. 339.

Dramatische Aufführungen des Todtentanzes resp. vom Triumph des Todes haben sich übrigens bis in die neuere Zeit hinein erhalten, so z. B. das Neumarkter Passionsspiel, dessen Vorspiel eine Darstellung vom Triumph des Todes enthält. Der Inhalt ist folgender: Gott der Vater erschafft den Adam und führt ihn in's Paradies ein. Nach der Aufforderung Gottes stimmen die Vögel ein herrliches Concert an, während dessen Adam in tiefen Schlaf fällt. Gott der Herr bildet aus einer Rippe Adams die Eva, führt sie ihm zu und gibt nun beiden ein Gebot. Jetzt tritt die Schlange auf, und es findet ein Dialog statt zwischen Eva und der Schlange. Die Folge davon ist, daß die ersten Menschen das Gebot Gottes übertreten. Gott spricht die Strafe über die Menschen aus und damit tritt der Tod in die Welt.

Der Tod (hier König Skeleton genannt), als Beherrscher der Welt, sitzt in seinem Reiche auf einem Throne nebst einer zahlreichen Begleitschaft, deren Todte als Hofminister fungiren. Unmittelbar unter dem Throne sitzen die drei Parzen. Der Tod spricht unter anderem:

Ich bin der höchste Potentat,
Ein Herrscher aller Großen,
Aus Adams Sünd' und Lasterthat
Der Welt zur Straf' entsprossen.
Mein' Macht ist groß, groß mein' Gewalt;
Niemand kann mich besiegen,
Wo ich angreif', den Sieg erhalt',
Der Mensch muß unterliegen.

Den Kaiser, König, Edelmann,
Den Fürsten und Reichsgrafen
Acht' ich als wie den Bettelmann,
Sind all' des Todes Sklaven.
Ich hab' kein' Absicht zu dem Stand,
Thu' keinen Menschen schonen,
Mich blenden nicht Rubin, Diamant,
Auf großen Häuptern Kronen.

Im weiteren Verlauf des Monologs sagt der Tod, daß er selbst den menschgewordenen Gottessohn nicht schonen werde und beauftragt die Göttin Atropos, ihm den Lebensfaden abzuschneiden, die Göttin Lachesis soll sich in Ruhe begeben, und Clotho aufhören, den Lebensfaden zu spinnen. Sodann wird der Minister Mors optima (der beste Tod) beauftragt, den wahren Gottessohn aus der Welt zur wohlverdienten Krone zu führen; Mors bona (der gute Tod) muß den guten Schächer in's Paradies geleiten, während Mors mala (der

böse Tod) den unbußfertigen Schächer, und Mors pessima (der schlimmste Tod) den Judas in die Hölle abzuführen haben.[1])

Ein anderes Drama hat sich im siebenbürgischen Sachsen bis auf den heutigen Tag erhalten. Personen des Stückes sind: ein weißgekleideter Engel, ein König im Ornat mit Gefolge, der Tod in schwarzer Kleidung oder im Leichentuch, mit Bogen und Pfeil oder Sense bewaffnet, neben ihm Apotheker und Doctor.

Beim Beginn der Vorstellung kündigt der Engel dem Publikum an, daß im Folgenden die Geschichte von einem König, der mitten auf dem Markte vom Tode überrascht wurde, aufgeführt werde. Sodann tritt der König mit seinem Gefolge auf; der Tod begegnet ihm und macht ihm die Mittheilung, daß er sofort mitgehen müsse. Es entspinnt sich ein Zwiegespräch, worin der König den Tod zu bewegen sucht, ihm Aufschub zu geben; aber nicht eine Stunde Frist kann er erlangen. Der König stirbt, und der Tod entfernt sich. Die Soldaten legen sodann unter Trauergesängen den König auf eine Bahre. Da erscheint plötzlich der Engel und berührt mit seinem Stabe den König. Dieser erhebt sich wieder und der ganze Chor singt:

Dein ist die Kron', o Herr der Welt,
Der alles kann und uns erhält!
Was ist der Mensch? er ist nur Staub
Und schnell des Todes sich'rer Raub.
Kein Stolz bezeichne unsern Stand,
Es ist fürwahr nur eitler Tand,
O Herr, führ' uns auf deiner Bahn
Und nimm uns einst in Gnaden an.[2])

Von solchen dramatischen Aufführungen werden die Künstler den Hauptanstoß erhalten haben, die Todtentänze bildlich darzustellen. Als die große Pest im 14. Jahrhundert Europa verheerend durchzog und viele Menschen jeden Alters, Standes und Geschlechtes hinwegraffte, konnten die Aufführungen unterbleiben, denn das große Sterben war an und für sich Drama genug. Nicht unwahrscheinlich ist es aber, daß dieser gewaltige Tanz des Todes mit den Menschenkindern, den die Künstler jener Zeit aus eigener Anschauung kannten, mit Veranlassung gab,

[1]) Vollständig bei Hartmann a. a. O. S. 473, zuletzt aufgeführt im Jahre 1772.

[2]) Das „Königslied", ein Beitrag zur Geschichte des Todtentanzes. Mittheilungen aus Siebenbürgens Vorzeit und Gegenwart. Hermannstadt 1857. Citat aus Prüfer, der Todtentanz in der Marienkirche zu Berlin. Berlin 1875.

den kommenden Zeiten ein Andenken an die Hinfälligkeit alles Irdischen und zugleich eine Ermahnung zu tugendhaftem Leben in den Todtentanzbildern zu hinterlassen.

IV. Der Todtentanz in der bildenden Kunst und in der Musik.

Die Malerei in den ersten christlichen Jahrhunderten machte, wie wir bereits andeuteten, den Tod nicht zum Gegenstand ihrer Darstellung. Doch finden wir, daß schon im frühen Mittelalter die Personification des Todes wie in der Literatur, so auch in der bildenden Kunst sich zeigt. Die Miniaturmalerei des 11. Jahrhunderts stellt den Tod dar als schmutzigen Greis mit zottigem Haar in zerlumpten Kleidern, oder als abgemagerte Gestalt mit wolligem Haar, ein geflügeltes Ungeheuer mit sechs Skorpionen auf den Schultern tragend; in den Händen hält er das Leichentuch in Form einer Stola.[1]) Auf einem anderen Bilde (12. Jahrh.) steht er als Gegenstück zu einer Figur, die das Leben darstellen soll, unter dem Kreuze mit verbundenem Munde und zerbrochenen Waffen: Sichel und Speer. Durch einen Sproß aus dem Baume des Kreuzes wird ihm eine tödtliche Wunde in der rechten Seite beigebracht, sodaß er ohnmächtig zusammenstürzt.[2])

Wieder andere Bilder stellen ihn reitend dar, entweder mit einem Pfeile bewaffnet auf einem Ochsen, oder mit Sense und einem Köcher nebst Beilen auf einem Löwen. Als Sensenmann stand er auf einer Fahne zu Minden (1383).[3]) Zahlreiche Illustrationen der Legende von den drei Todten und den drei Lebenden finden sich bereits in den Handschriften des 14. Jahrhunderts, ferner im Campo santo zu Pisa, in den Kirchen zu Ditchinham, Hastings, Brieg bei Metz und Badenweiler, dann aus dem 15. Jahrhundert in der Taufkapelle der Kirche zum h. Martin in Zalt-Bommel (Holland), in Paris am Portal der Kirche des Innocents, sodann aus dem 16. Jahrhundert in Saint-Riquier bei Amiens, Fontenay sur Orne (Normandie), in Paris am Beinhause der genannten Kirche, und in Longpaon bei Rouen.[4])

[1]) Müller und Mothes, Illustrirtes archäologisches Wörterbuch der Kunst u. s. w. Leipzig 1878. Bd. II, S. 925.

[2]) Woltmann, O., Geschichte der Malerei. Leipzig 1878. Bd. I, S. 260.

[3]) Woltmann, a. a. O. I, 351.

[4]) Das. 389 und Prüfer a. a. O., S. 25.

Angeregt durch Dante's göttliche Komödie entstanden in Italien die Darstellungen vom Triumph des Todes. Die bedeutendste unter diesen ist die Malerei im Campo santo zu Pisa aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, früher fälschlich dem Orcagna zugeschrieben, ein Bild von ungemein großartiger Conception.[1] Obwohl dasselbe streng genommen nicht unter die Todtentanzbilder gezählt werden kann, wollen wir doch, damit der Leser einen Vergleich mit den letzteren anstellen kann, eine kurze Beschreibung desselben geben. Links finden wir zunächst die Legende von den drei Todten und den drei Lebenden wieder. Aus einer Felsschlucht kommt ein glänzender Jagdzug; darin Könige, hoch zu Roß, mit zahlreichem Gefolge. Plötzlich stehen die Pferde still, die Reiter sehen erschreckt und fragend einander an. Einer von ihnen hält sich, um den ihm entgegenwehenden Modergeruch abzuwehren, die Nase zu. Unmittelbar vor sich erblicken nämlich die Reiter drei offene Särge, in welchen drei mehr oder minder in Verwesung übergegangene, mit Schlangen umgebene Leiber liegen. Der mittlere trägt noch die Krone auf dem Haupte. Daneben steht ein vom Alter gebeugter Mönch mit einem Spruchband, das die Erklärung der Legende zu geben scheint: „Was ihr seid, das waren wir, und was wir sind, das werdet ihr." Darüber sieht man auf einer Anhöhe eine Kapelle und in ihrer Umgebung vier andere Mönche, welche, abgeschieden von der Welt, ein idyllisches Einsiedlerleben führen. Der eine melkt die Hirschkuh; der andere schaut den Berg hinab auf die Jagdgesellschaft; der dritte sitzt vor der Kapelle und liest in einem Buche; der vierte, ein gebrochener Mann, der auf Krücken sich stützt, ergeht sich in Gottes freier Natur. Diese Gesellschaft von Einsiedlern, die dem Leben bereits abgestorben sind und deshalb den Tod nicht zu fürchten brauchen, bildet den reizendsten Contrast zu der erschreckten Jagdpartie, die unten im Thale sich befindet. Auf der entgegengesetzten Seite des Bildes sehen wir in einem Wäldchen eine Gesellschaft von Damen und Herren, die ersteren mit Schoßhündchen, die letzteren mit Falken, durch Gesang, Saitenspiel und gesellige Unterhaltung die Zeit sich vertreibend. Sie ahnen nicht das schreckliche Verhängniß, welches über sie hereinbrechen soll. In ihrer nächsten Nähe kommt der Tod, ein geflügeltes Weib mit fliegendem Haar und geschwungener Sense herangeflogen. Er hat bereits eine reiche Ernte gehalten, denn unter ihm liegt ein ganzer Haufen

---

[1]) Eine Abbildung befindet sich bei Woltmann, I, 460.

Leichen von Menschen jeglichen Standes: Papst, Bischof, König, Ritter, Mönch u. s. w. Bettler, Krüppel, Blinde, Lahme und Elende aller Art stehen neben diesen Leichen und bitten inständigst den Tod um Erlösung; doch er hört sie nicht und fliegt vorüber. Unterdessen machen sich die Teufel, fratzenhafte fliegende Ungeheuer, und die Engel damit zu schaffen, die Seelen der Gestorbenen, welche in Form kleiner Kinder aus dem Munde herauskommen, in Empfang zu nehmen. Die Seele des Säufers, der mit einer Tonne bekleidet daliegt, und diejenige des Geizhalses, der den Beutel noch festhält, werden sofort eine Beute der Teufel; während ein Engel sich der Seele eines Bischofs bemächtigt. Oben in den Lüften entspinnt sich aber noch um einzelne Seelen ein heftiger Kampf zwischen Engeln und Teufeln. Die Teufel stürzen ihre Beute in die Schlünde feuerspeiender Berge, während die Engel ihre Schützlinge zum Himmel emportragen.

Dieser Auffassung vom Triumph des Todes huldigen fast alle italienischen Darstellungen, doch finden sich daneben auch einige Todtentanzbilder. Beides zusammen enthalten die Frescobilder aus dem 15. Jahrhundert an der Kirche della Misericordia zu Clusone (Provinz Bergamo) und in der Kirche Madonna della Neve zu Pisogne.[1])

Fast gleichzeitig wie in Italien der Triumph des Todes, gelangte in Deutschland der Tanz des Todes zur bildlichen Darstellung. Als die älteste Wandmalerei haben wir die im Kreuzgange der Augustiner-Nonnenkirche zu Klingenthal (Klein-Basel) zu bezeichnen. Im Jahre 1312 in Fresco hergestellt, wurde das Bild später 1439 und 1517 erneuert. Darauf war es lange Zeit verschollen, bis es 1766 wieder entdeckt und von dem kunstsinnigen Bäckermeister Em. Büchel abgezeichnet wurde. Zu Anfang sehen wir ein Beinhaus, aus welchem zwei Todesfiguren mit Flöte, Trompete und Trommel heraustreten, um den schauerlichen Reigen zu eröffnen. Sodann folgen 39 Personen geistlichen und weltlichen Standes, welche vom Tode zum Tanze eingeladen werden. Der Tod, der hier nirgends als Skelett, sondern mehr als Mumie mit aufgeschlitztem Unterleib erscheint, nimmt jeden Einzelnen bei der Hand und führt ihn nolens volens mit sich fort. Unter jeder Person finden sich zweimal 4 Reimzeilen: die Einladung des Todes und die Antwort des Lebenden enthaltend. Die Reihenfolge der Personen ist hier folgende: Papst, Kaiser, Kaiserin, König, Cardinal, Patriarch, Erzbischof, Herzog, Bischof, Graf, Abt, Ritter,

[1]) Vallardi, Gius, Triofono e danza della morte. Milano 1859.

Jurist, Fürsprecher, Chorherr, Arzt, Edelmann, Edelfrau, Kaufmann, Aebtissin, Krüppel, Waldbruder, Jüngling, Wucherer, Jungfrau, Pfeifer, Herold, Schultheiß, Blutvogt, Narr, Begine, Blinder, Jude, Türke, Heidin, Koch, Bauer, Kind und Mutter. Obwohl die Factur des Gemäldes im ganzen einförmig und steif erscheint, finden sich doch diverse charakteristische Züge vor. Der Tod erscheint der Edelfrau im Spiegel, als sie eben im Begriff ist, sich in demselben zu beschauen; dem Krüppel nimmt er seine Stütze weg, dem Blinden den Stab und die Schnur, an welcher ein Hündchen ihn führt.[1])

An zweiter Stelle haben wir sodann zu nennen den berühmten Todtentanz aus Groß-Basel, ein Frescogemälde aus dem Jahre 1439, dessen Anfertigung man früher irrthümlich dem Hans Holbein zuschrieb. Nachdem das Bild bereits 1480 restaurirt worden war, unternahm beinahe hundert Jahre später (1568) der Maler H. Kluber, da die Farben sehr verblichen waren, eine vollständige Renovirung und fügte bei dieser Gelegenheit außer dem Bildniß seiner Mutter auch sein eigenes hinzu, so daß im ganzen 40 Personen da waren, die paarweise mit dem Tode tanzten. Im Jahre 1616 wurde das Gemälde nochmals aufgefrischt; 1805 aber durch den Magistrat als „Kinderschreck und Leutescheuche" nächtlicherweile zerstört. Dieser Todtentanz ist eine freie Nachahmung des Klingenthalers. Die Haltung der Figuren ist nicht so steif, sondern viel natürlicher. Der Ausdruck im Schädel und die Grimassen desselben sind hier charakteristischer, ebenso ist der Tanz des Todes lebhafter, mehr springend; nirgendwo erscheint aber der Tod in Gestalt eines Skeletts als nur beim Doctor, dem er höhnisch zuruft:

Herr Doctor, b'schaut die Anatomey
An mir, ob sie recht g'machet sey![2])

Sodann wäre zu nennen der Todtentanz in der alten Dominikaner- (später evangelischen) Kirche zu Straßburg, der dem Martin Schongauer zugeschrieben wird. Den Anfang macht ein Dominikaner auf der Kanzel, der Personen aus allen Ständen um sich versammelt hat und ihnen eine Predigt hält; sodann folgen verschiedene Gruppen von Menschen, und bei jeder Gruppe eine Todesfigur. Nachdem das Gemälde 1824 nach langem Verschollensein wieder aufgefunden worden war, wurde es 1870 durch den Brand der Kirche zerstört.

---

[1]) Abbildung bei Maßmann: Atlas zu dem Werke: die Baseler Todten-Tänze. Leipzig 1847.

[2]) Siehe 40.

Der Todtentanz in der Todtenkapelle der Marienkirche zu Lübeck (1463) hat 24 Personen, welche auf einer grünen Wiese einen Reihentanz aufführen, in der Weise, daß je ein Lebender auch einen Tod an der Hand hat. Ursprünglich auf Holz gemalt, wurde derselbe im Laufe der Zeit (1588 und 1642) mehrmals restaurirt und im Jahre 1701 vom Maler A. Wortmann in Oelfarben auf Leinwand übertragen. Bei dieser Gelegenheit wurden die alten niedersächsischen Reime durch die verwässerten von N. Schlott ersetzt. Eine Copie der ursprünglichen Bilder findet sich in der Nicolaikirche zu Reval.[1])

Auch die Marienkirche in Berlin hat einen Todtentanz, eine Frescomalerei aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, die im Jahre 1860 entdeckt und später restaurirt wurde. Zu Anfang erblicken wir einen Franziskaner auf der Kanzel, darunter zwei thierähnliche Gestalten, von denen eine auf dem Dudelsack zum Tanze aufspielt; sodann folgen 30 Personen, die, jede mit einem Tode an der Hand, processionsweise voranschreiten. Unter jedem Paare finden sich zweimal 6 Reimzeilen, welche die Dialoge enthalten. In der Mitte des Ganzen ist Christus am Kreuz mit Maria und Johannes dargestellt; links davon befinden sich die Personen geistlichen Standes: vom Papste bis zum Küster, rechts die weltlichen Standes: vom Kaiser bis zum Narren. Der Tod erscheint überall, außer beim Papste, als Mumie mit dem Leichentuch, selten macht er einen Ansatz zum Springen. Als Probe des Textes geben wir den Dialog des Todes mit dem Bauern in Uebertragung:

Der Tod zum Bauern:

Herr Vetter Bauer! du mußt als mit
Und tanzen nach deiner alten Sitt'.
Deines Ackers Arbeit ist all' verloren,
Den du über Gott hattest auserkoren.
Lege nieder die Pflugschar und den Treibstock,
Du mußt sicher mit an die Partie.

Der Bauer zum Tode:

Ach guter Tod, ich versäumte Gottes Tugend,
Spare jetzt noch meiner jungen Jugend
Und gieb mir immer das erste zu;
Ich gebe dir fürwahr eine fette Kuh.
Doch ich seh' wohl, du willst darnach nicht fragen;
Ach hilf, Christe, es gilt mir hier den Kragen.[2])

[1]) Suhl, Der Todtentanz in der Marienkirche zu Lübeck. Das. 1783.

[2]) Lübke. Der Todtentanz in der Marienkirche zu Berlin, mit Abbildungen. Das. 1861; sodann Prüfer, Th., Der Todtentanz in der Marienkirche zu Berlin.

Dem 15. Jahrhundert gehört ferner noch an ein Frescogemälde auf dem Pfarrkirchhofe zu Metnitz in Kärnthen mit 25 Personen.

Aus dem 16. Jahrhundert sind zu erwähnen: der Todtentanz in der Dominikanerkirche zu Bern, gemalt in Fresco 1514 von Nicol. Manuel, genannt Deutsch, mit 42 Personen; ferner der auf Befehl Georgs des Bärtigen in Sandsteinfiguren ausgeführte Todtentanz in Dresden, der sich jetzt auf dem Neustädter Kirchhofe befindet. Derselbe stellt einen Reihentanz von 25 Personen dar, in welchem die Figur des Todes nur dreimal vorkommt.

Aus dem 17. Jahrhundert besitzt die Stadt Luzern zwei Todtentänze: ein Oelgemälde von Jakob von Wyl († 1621), jetzt im Stadthause, und ein Gemälde auf Holz an der sog. Todesbrücke von Kaspar Meglinger. Aus dem Anfange desselben Jahrhunderts stammt auch der Todtentanz in der Pfarrkirche zu Broichhausen bei Unkel am Rhein, ein Gemälde auf Leinwand in hölzernem Rahmen. In der oberen Reihe sind die weltlichen Stände, mit dem Kaiser anfangend, in der unteren die geistlichen, mit dem Papste an der Spitze, dargestellt. Außerdem befanden sich noch Todtentanzbilder in folgenden deutschen Städten: Annaberg (Hauptkirche), Hamburg (Franziskanerkirche), Constanz (Dominikanerkloster), alle aus dem 16. Jahrhundert, ferner zu Füßen (Magnuskirche) und Kuckucksbad in Böhmen (Hospital) aus dem 17. Jahrhundert; sodann zu Erfurt (Waisenhaus), Freiburg in der Schweiz (Franziskanerkloster) aus dem 18. Jahrhundert.[1])

Neuerdings ist in einem Gange der Wohnung des Bischofs von Chur ein Todtentanzgemälde entdeckt worden, welches sich aber in einem desolaten und das Erkennen sehr erschwerenden Zustande befindet.[2])

Etwas später als in Deutschland erscheinen in Frankreich die Abbildungen des Todtentanzes. Die älteste, mit genügender Sicherheit bestimmbare, ist die Frescomalerei zu La Chaise Dieu in der

Das. 1876. Abdruck aus den „Berliner Denkmälern", erschienen in R. von Decker's Oberhofbuchdruckerei. Derselbe enthält eine kurze, quellengemäße Zusammenstellung der Todtentänze, die beste, welche bis jetzt erschienen. Das Buch enthält am Schluß eine nach photographischen Aufnahmen gefertigte Lithographie des ganzen Berliner Todtentanzes.

[1]) Nähere Auskunft über diese gibt Prüfer; den zu Broichhausen hat er nicht.

[2]) Publicirt von S. Vögelin in den „Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft." Zürich. Bd. XX.

Auvergne aus der Mitte des 14. Jahrhunderts. 24 Personen führen, je ein Lebender mit einem Tode, einen Reihentanz auf. Sodann erwähnen wir noch die Malereien zu Paris an der Kirchhofsmauer des Klosters Des Innocens (1425), und zu Dijon an der Klostermauer St. Chapelle (1436); ferner die Darstellungen zu Cherbourg (Kalksteinfiguren), zu Blois auf Befehl Ludwigs XII. angefertigt (Malerei), zu Rouen auf dem Kirchhofe des Klosters St. Maclou (Skulptur 1526), ein Glockenrelief zu Chéreng und ein Basrelief in Holz zu Angers; beide aus dem 16. Jahrhundert.[1])

Weniger als in Deutschland und Frankreich finden wir in England diese Darstellungen. Ehemals befand sich eine solche zu London an der Nordseite der alten Paulskirche, von Jenken Carpentier unter der Regierung Heinrichs VI. in Fresco gemalt; dann in der Kathedrale zu Salisbury aus der Mitte des 15. Jahrhunderts und zu Whitehall im Palaste des Cardinal Wolsey, auf Befehl Heinrich's VII. angefertigt.[2])

Außer diesen Malereien und Skulpturen gibt es noch viele handschriftliche Darstellungen des Todtentanzes in den Bibliotheken zu Paris, München, Heidelberg u. s. w., die meistens aus dem 15. Jahrhundert stammen, wahrscheinlich aber Nachbildungen älterer Darstellungen sind. Schöne Metallschnitte finden sich in den zu Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts in Paris gedruckten Livres d'heures oder Horae, welche in den Officinen von Simon Vostre (1484 bis 1520), Thomas Kees (1511—1514), J. Poitevin (1503), G. Hardouyn (1514) u. A. m. erschienen. Einen „Todtentanz in Holzschnitten des 15. Jahrhunderts" theilt Maßmann in Abbildungen mit.[3])

Am besten vermochte H. Holbein durch seine Miniaturzeichnungen „Bilder des Todes" (Imagines mortis), fälschlich Todtentanz genannt, einen ächt volksthümlichen Ton anzuschlagen. Wenn wir diese Bilder, deren Holzschnitte Lützelburger (1530) besorgte, mit den früheren Todtentanzbildern vergleichen, so finden wir, daß die Auffassung eine andere geworden ist. Da die dramatischen Aufführungen weniger mehr in Uebung waren, so ließ Holbein den Tanz fallen, oder zerlegte vielmehr den Reigen, indem er die Reihen-

[1]) Näheres hierüber in den bereits citirten Werken von Peignot, Langlois und Prüfer.

[2]) Douce, F., The Dance of death etc. London 1833.

[3]) Als Anhang zu dem in Nr. 40 bezeichneten Werke.

folge nach Ständen beibehielt, in seine einzelnen Paare, gruppirte noch andere Personen und verschiedenes Beiwerk hinzu und suchte so bei jedem einzelnen Bilde, das er zu einem in sich abgeschlossenen Ganzen verarbeitete, das Hineingreifen des Todes in's volle Menschenleben jedesmal in originellster Auffassung, recht drastisch darzustellen. Die Gestalt des Todes, der hier meistens als vollständiges Gerippe auftritt, steht mit ihren charakteristischen Grimassen in viel schärferem Contraste zu den Lebenden, wie dies bei den früheren Darstellungen der Fall war; während die Lebenden, welche vom Tode überrascht werden, ihre geheimsten Empfindungen auf ihren Gesichtern kund geben. Dabei verrathen diese miniaturhaften Schöpfungen einen großen Reichthum an originellen Ideen. Der feine, bisweilen bittere Humor, die leicht hingeworfenen satirischen Anspielungen auf Personen und Zeitumstände machen sie besonders interessant.

Die Einleitung zu seinen Darstellungen bilden: Die Erschaffung des ersten Menschen, der Sündenfall, die Austreibung aus dem Paradiese und der Fluch Gottes.[1]) Hiermit wird das Eintreten des Todes in die Welt motivirt. Dieser eröffnet dann alsbald in der Todten-Kapelle mit seinem Gefolge ein schauerliches Concert; sodann tritt er an die Personen der verschiedensten Stände heran. Drohend stellt er sich neben den h. Vater auf die Stufen des Thrones; dem Kaiser drückt er die Krone in den Kopf hinein; dem Könige, der an der reichbesetzten Tafel schwelgt, reicht er den verhängnißvollen Trank dar. Grinsend besieht er den Cardinal unter dem breiten Hute. Der Kaiserin, die mit ihrem Gefolge zur Kirche geht, zeigt er das offene Grab; die eitle Königin, die laut aufschreit, entreißt er, im Narrengewande und mit Schellenkappe, dem Kreise ihrer Dienerschaft. Den Bischof entführt er der Heerde, die voll Trauer und Entsetzen sich zerstreut; dem Fürsten, der von einer armen Wittwe vergebens um Gnade sich anrufen läßt, gewährt auch er keine Gnade mehr. Mit dem Abte, dessen Mitra und Stab er sich angeeignet hat, zieht er lustig von dannen; die Aebtissin kann sich zwar schwer entschließen, muß aber doch mit. Die Stärke seines Knochenarmes zeigt er dem Edelmanne, der sich mit dem Degen wehrt. Dem Domherrn, der mit einem Falkner durch den Umgang zieht, hält er das Stundenglas vor Augen; dem Richter, der gerade sich bestechen läßt, nimmt er den Richterstab aus den Händen. Dem Advokaten zahlt er prompt seinen Sold und

[1]) Vergl. die Beilage.

dem erbarmungslosen Reichen, dem der Teufel bereits im Nacken sitzt, gewährt auch er kein Erbarmen. Unbemerkt belauscht er den Prediger auf der Kanzel und setzt das Stundenglas neben ihn hin. Dem Priester, der einem Sterbenden die letzte Tröstung bringt, geht er als Sakristan mit Glocke und Leuchte vorauf; während er den laut schreienden Bettelmönch an der Kutte mit sich fortreißt. Bei der Nonne, die, statt zu beten, einem musizirenden jungen Manne zulauscht, löscht er am Altare die Kerzen aus. Willig folgt ihm die alte Frau. Beim Arzte schleicht er sich mit einem Patienten ein und ruft ihm höhnisch zu: Arzt, hilf dir selber! Dem Astronomen, der den Lauf der Sterne betrachtet, reicht er zur Selbstbetrachtung einen Todtenkopf hin. Schlimmer ergeht es dem Geizhalse. Während dieser damit beschäftigt ist, sein Geld zu zählen, kommt der Tod und streicht die ganze Habe ein. Den Kaufmann überrascht er in dem Augenblicke, als dieser am Hafenplatze seine eben angekommenen Waaren in Empfang nehmen will. Dem Schiffer zerbricht er auf hoher See den Mastbaum, den Raubritter durchbohrt er mit der Lanze und achtet es nicht, daß dieser mit dem Schwerte nach ihm ausholt. Mit dem Wappenschilde erschlägt er den Grafen, während er den Greis, der gerne folgt, unter Saitenspiel an den Rand des Grabes geleitet. Der Braut, die sich zur Hochzeit schmückt, hängt er ein Geschmeide von Todtenknochen um; den Neuvermählten spielt er, als Vorreigner zum Brautgemach, die Hochzeitstrommel. Der Fürstin, die schlaflos auf ihrem Lager des Gatten harret, reißt er mit Gewalt die Decke hinweg und spielt ihr zum Tanze auf. Urplötzlich überfällt er den Krämer auf der Landstraße; [1]) während er dem pflügenden Bauersmanne die Pferde gewaltsam antreibt, damit derselbe um so eher bei ihm Feierabend machen könne. Der klagenden Mutter entführt er gewaltsam das Kind, dem Krieger zeigt er im Wettkampf, daß er der Stärkere ist. Beim Spieler nimmt er den Leib und der Teufel die Seele. Dem Säufer schüttet er mit Gewalt den letzten Trunk, der den wüsten Durst für immer stillt; in den offenen Mund hinein. Den Narren zieht er auf dem Dudelsack spielend mit sich fort. Den Räuber erfaßt er in dem Augenblicke, als dieser ein wehrloses Weib überfällt, und ruft ihm zu: Im Namen des Gesetzes! Als verrätherischer Führer bietet er dem Blinden seinen Stab an; [2]) während er dem Fuhrmanne Roß und Wagen zerschlägt. Nur der Elende

[1]—[2]) Vergl. die Beilage.

seufzt vergeblich: Wer wird mich erlösen vom Leibe dieses Todes! Den Schluß bilden: die Darstellung des jüngsten Gerichtes und das Todeswappen. [1])

Vor dem Tode sind alle Menschen gleich; vor ihm existirt kein Unterschied zwischen Hoch und Niedrig, Reich und Arm, Gelehrt und Ungelehrt. An Alle tritt er zur Zeit heran; aber den Einen zeigt er sich als Freund, als Bote, der sie in ein besseres Jenseits geleitet, den Andern dagegen naht er als Rächer, sie einer schrecklichen Ewigkeit überliefernd. Das ist der Grundgedanke, der durch das Ganze wie ein rother Faden sich hinzieht.

Außerdem verfertigte Holbein noch einen Todtentanz für eine Dolchscheide und ein Initialenalphabet mit Bildern des Todes.

Bei dem großen Anklang, den diese Darstellungen fanden, läßt es sich leicht erklären, daß der große Künstler viele Copisten und Nachahmer fand. Es existiren bis jetzt über hundert Ausgaben von den Holbein'schen Bildern des Todes. Von seinen Nachahmern nennen wir den Kupferstecher H. Aldegrever aus Soest († 1562), Rudolf und Conrad Meyer in Zürich (um 1650), J. R. Schellenberg in Winterthur (1785), D. Chodowiecki in Lüneburg (1792) u. A. [2])

Bei den Holbein'schen Bildern war der alte Text, der die bei dramatischen Aufführungen gebräuchlichen Zwiegespräche enthielt, so sehr in der Hintergrund getreten und stellenweise so unbrauchbar geworden, daß man sich veranlaßt fand, zu diesen neuen Bildern auch neue Verse zu dichten. So besitzt z. B. die Münchener Staatsbibliothek ein Todtentanzgedicht aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts, welches vielleicht die Erklärung bildet zu den Necker'schen Nachschnitten der Holbein'schen Bilder vom Jahre 1542. Die Ueberschriften lauten wie folgt: Dialogus oder Gespräch des Menschen und des Todes; Erschaffung des Menschen, Austreibung Adams, Flucht des Menschen. Diese Begebenheiten werden erzählt; sodann folgen Dialoge des Todes mit folgenden Personen: Papst, Cardinal, Bischof, Domherr, Abt, Pfarrer, Prediger, Mönch, Arzt, Kaiser, König, Herzog, Graf, Edelmann, Rathsherr, Fürsprecher, Richter, reicher Mann, Kaufmann, Bauersmann, alter Mann, Kaiserin, Königin, Herzogin, Gräfin, Edelfrau, Aebtissin, Nonne, altes Weib,

[1]) Vergl. die Beilage.

[2]) Näheres in Wessely, J. E., die Gestalten des Todes und des Teufels in der darstellenden Kunst. Leipzig 1876.

junges Kind; darnach die Ueberschriften: Crucifix, Gebein aller Todten, das jüngste Gericht und die Verdammten, Wappen des Todes, Beschluß. Wie wir aus den Ueberschriften ersehen können, war das Ganze nicht zu dramatischer Aufführung bestimmt, sondern zur Begleitung von Bildern.[1])

Als Beispiel der Dialoge führen wir folgendes an:

Der Tod zum Prediger:

Du Prediger hast männiglich
Gelehrt, in Tod zu schicken sich;
Jetzt will ich sehen, ob du auch
Demselben wollest kommen nach,
Das du gewiesen andern Leut',
Weil es an dir ist dieser Zeit.

Der Prediger zum Tode:

Wie red'st so grimm,
Komm her und nimm
Den Körper hin,
Denn ich dir bin
Vorlängst verpflicht!
Ein Freud geschieht
Mir nur darob,
Weil ich dadurch das Ewig' hab.

Neuerdings hat L. Bechstein die Holbein'schen Bilder mit ganz neuen, äußerst phantastischen Versen illustrirt.

Obgleich der Titel „Todtentanz" auf die Holbein'schen Bilder und ihre Nachahmungen gar nicht mehr paßte, fährt man doch in der neueren Zeit fort, alle ähnlichen Erscheinungen auf diesem Gebiete einfach als „Todtentanz" zu bezeichnen. Die Benennung „Bilder des Todtes", die Holbein selbst gebrauchte, wäre jedenfalls zutreffender, denn von einem Tanz ist in allen neueren Publikationen keine Rede mehr. Unter den letzteren verdienen besonders eine Erwähnung: Die Zeichnungen Merkel's in Holz geschnitten von Flegel, (Leipzig 1850). Der Todtentanz von Alfred Rethel, mit erklärendem Text von R. Reinick (1848) spielt in das politische Gebiet hinüber. Der Tod feiert hier seine Triumphe als Held der rothen Republik. Uebrigens sind Conception wie Zeichnung gelungen zu nennen; während „Noch ein Todtentanz" (Verlag von E. Roller in München) eine mißlungene

[1]) Publizirt von Hartmann a. a. O. S. 426. Vgl. dazu die Reihenfolge bei de Necker in Maßmann's Baseler Todtentänzen. Beilage III.

Nachahmung der Rethel'schen Bilder repräsentirt. Die Todesfiguren sind nichts als geistlose Karrikaturen.

Weiter wären noch rühmend zu nennen der Todtentanz in Bildern und Sprüchen von Pocci (München 1862); die Arbeit des Todes, ein Todtentanz von F. Barth (München 1867), ferner die Bilder des Todes im Kalender für Zeit und Ewigkeit von Alban Stolz (1843 ff.); dagegen sind die Todtentanzbilder von Kaulbach: 1. Papst, 2. König von Rom, 3. Pfaffen, 4. Alexander von Humboldt, 5. Napoleon, frivol und mehr Karrikatur als Kunstprodukte.

Neuerdings hat man auch musikalischen Compositionen den Namen »Danse macabre« oder „Todtentanz" beigelegt. Diesen Werken liegt die Idee eines Tanzens der Todten zu Grunde. Zunächst ist es der berühmte Klaviervirtuose und Componist Saint Saëns, der einen Danse macabre componirt hat. Da wir noch nicht Gelegenheit hatten, einer Aufführung dieses Stückes anzuwohnen, so bringen wir das Urtheil eines bekannten Kritikers, des Dr. Theodor Helm in Wien. Derselbe schreibt: „Der (genannte) Danse macabre ist die musikalische Illustration eines im Grunde recht banalen Gedichtes, das irgend ein obscurer französischer Poët verfaßte; geistreich concipirt, fesselnd durch den musikalischen Fluß und die contrapunktische Meisterschaft in der Ausführung des originell erfundenen Tanzthemas, reich an überraschenden Orchestereffecten mannichfacher Art, bleibt das Ganze noch mehr eine bizarre Spielerei, als ein innerlich bewegendes Kunstwerk; nicht einen Augenblick grausig, unheimlich wirkend, — wie es doch in dem absichtlich gewählten Vorwurfe lag — bereitet der Danse macabre dem Hörer vielmehr den Eindruck, als hätte sich der vortreffliche Compositeur in einer Art Champagnerlaune mit uns ein Späßchen erlauben wollen. Dem Publikum ist allerdings mit Nichts so rasch beizukommen, als mit derlei Curiositäten, besonders wenn sie an die Karrikatur streifen. [1])

Eine andere Composition dieser Art ist: „Der Todtentanz, ein charakteristisches Tongemälde für großes Orchester" von Ludwig Heidingsfeld (Leipzig, Breitkopf & Härtel). Diese Composition, von der uns ein Klavierauszug vorliegt, hat ebenso, wie die Goethe'sche Ballade „der Todtentanz", die Idee von einem nächtlicherweile aufgeführten Tanz der Todten auf dem Kirchhofe zum Vorwurf. In

[1]) Musikalisches Wochenblatt. Leipzig. 1876. S. 431.

der Einleitung wird uns die stille Ruhe des Kirchhofes vor Mitternacht geschildert. Plötzlich schlägt's zwölf:

Da regt sich ein Grab und ein anderes dann:
Sie kommen hervor, ein Weib da, ein Mann,
In weißen und schleppenden Hemden.
Das reckt nun, es will sich ergötzen sogleich,
Die Knöchel zur Runde, zum Kranze,
So arm und so jung, und so alt und so reich;
Doch hindern die Schleppen am Tanze.
Und weil hier die Scham nun nicht weiter gebeut.
Sie schütteln sich Alle, da liegen zerstreut
Die Hemdlein über den Hügeln.

Jetzt ordnen sich die Paare zu einem regelrechten Tanze in 3/4 Takte (S. 8 des Klavierauszuges).

Wir können den Eindruck, den die Musik auf uns gemacht, nicht besser wiedergeben, als indem wir mit Goethe fortfahren:

Nun hebt sich der Schenkel, nun wackelt das Bein,
Geberden da gibt es vertrackte;
Dann klippert's und klappert's mitunter hinein,
Als schlüg man die Hölzlein zum Takte.

Doch endlich verliert sich Dieser und Der,
Schleicht Eins nach dem Andern gekleidet umher,
Und husch ist es unter dem Rasen.

Auf dem Kirchhofe wird's nun wieder so still, wie vor Mitternacht (S. 18). Es soll uns freuen, wenn wir durch diesen Vergleich mit der Goethe'schen Dichtung in der Charakteristik des trefflichen Tongemäldes das Richtige getroffen haben.

Einen Todtentanzspruch, nach den alten Vorbildern gedichtet von M. Claudius, hat der berühmte Franz Schubert in Musik gesetzt und die Worte des Dichters durch Melodie und Harmonie zu einem erhöhten, seelenvollen Ausdruck gebracht. Der Text lautet:

Das Mädchen zum Tode:

Vorüber, ach vorüber, geh', wilder Knochenmann!
Ich bin noch jung, geh' lieber und rühre mich nicht an.

Der Tod zum Mädchen:

Gieb deine Hand, du schön und zart Gebild,
Bin Freund und komme nicht zu strafen.
Sei guten Muths, ich bin nicht wild,
Sollst sanft in meinen Armen schlafen.

Hiermit beschließen wir unsere Studie über den Todtentanz. Wollen wir einen Rückblick werfen auf die Ergebnisse unserer Dar-

stellung, so müssen wir uns sagen, daß die Todtentänze in der Literatur, wie im Drama und der bildenden Kunst ein Erzeugniß des gläubigen Mittelalters sind. Die Thatsache, daß es dem Menschen gesetzt ist, einmal zu sterben, und die Lehre von der Unsterblichkeit der Seele bilden die Grundlage. Mit der vollen Gewalt der Wahrheit die in diesen Lehren liegt, wußten die Dichter, dramatischen Darsteller und bildenden Künstler unwiderstehlich zu wirken. Ein Schauer des Entsetzens wird vielleicht Manchen überlaufen, der diese Darstellungen zum ersten Male sieht. Indeß der Blick des Glaubens in das Jenseits hilft dem gläubigen Beobachter über diese schmerzlichen Gefühle hinweg und läßt ihn schließlich einen ästhetischen Kunstgenuß empfinden bei Betrachtung der Schönheit und Originalität dieser Bilder. So war es auch bei den alten Künstlern. In der Ueberzeugung von der Unsterblichkeit der Seele traten sie, theilweise mit einem gewissen Humor, an die künstlerische Darstellung des Todes heran. Nur diese Auffassung verhilft uns zu einem richtigen Verständniß dieser merkwürdigen mittelalterlichen Erscheinungen. Von einem Galgenhumor kann bei ihnen nicht die Rede sein. Dafür war das religiöse Bewußtsein doch zu stark. Die Zeiten der Todtentänze sind vorüber. Jene kindliche Naivität, jene tiefreligiöse Auffassung, welche uns in den dramatischen Aufführungen entgegentritt und welche die bildenden Künstler vergangener Jahrhunderte beseelte, daß sie, selbst bei der Unvollkommenheit der ihnen zu Gebote stehenden Kunstmittel, so unwiderstehlich auf das Gemüth der Menschen zu wirken vermochten, finden wir in den modernen Bildern nicht wieder. Viele arten in Karrikaturen aus; die übrigen sind mehr oder minder geglückte Nachahmungen der mittelalterlichen Bilder, wenn auch nicht in Abrede gestellt werden soll, daß einzelne neuere Darstellungen durch ihre künstlerische, originelle Auffassung sich auszeichnen.

Druck von Mahlau & Waldschmidt. Frankfurt a. M.

